
« Marot. Il se nommait Jean... »

Essai sur l'œuvre d'un graveur d'architecture du Grand Siècle

« Marot. Il se nommait Jean... » *Essay on the architectural representations of a 17th century printmaker*

Kristina Deutsch



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1125>

DOI : 10.4000/estampe.1125

ISSN : 2680-4999

Éditeur

Comité national de l'estampe

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 4-23

ISSN : 0029-4888

Référence électronique

Kristina Deutsch, « « Marot. Il se nommait Jean... » », *Nouvelles de l'estampe* [En ligne], 236 | 2011, mis en ligne le 15 octobre 2019, consulté le 07 décembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/estampe/1125> ; DOI : 10.4000/estampe.1125



La revue *Nouvelles de l'estampe* est mise à disposition selon les termes de la Creative Commons Attribution 4.0 International License.

« MAROT. IL SE NOMMAIT JEAN... ». ESSAI SUR L'ŒUVRE D'UN GRAVEUR D'ARCHITECTURE DU GRAND SIÈCLE

Kristina Deutsch

Jean Marot (vers 1619-1679) est le plus important chroniqueur de l'architecture française du milieu du XVII^e siècle¹. Comme un journaliste de nos jours, le graveur se tenait au courant des grands projets et publiait les dessins des architectes célèbres : Jacques Lemercier, Louis Le Vau, François Mansart ou encore Jules Hardouin-Mansart font partie de son répertoire. En 1665, quand Louis XIV invite Le Bernin à Paris, afin qu'il réalise l'achèvement du Louvre, l'Italien demande « un homme pour copier ses dessins » : tout naturellement on fait alors appel « dès le soir même à Marot² ».

Il est l'auteur de plus de mille planches gravées à l'eau-forte, souvent reprises au burin, des modèles d'ornement et d'architecture, des constructions fantaisistes, mais pour la plupart des bâtiments réels. Certaines forment des suites d'une douzaine de planches, d'autres sont des feuilles isolées ou des illustrations de traités ; un grand nombre a été publié dans deux anthologies, appelées le *Petit Marot* et le *Grand Marot*³. Ces recueils ne sont pas datés et, les planches n'étant pas numérotées, leur contenu varie d'un exemplaire à l'autre. Le *Petit Marot* est un volume de format in-quarto, dont le véritable titre est *Recueil des plans, profils et elevations des plusieurs palais, chasteaux, eglises, sepultures, grottes et hostels bâtis dans Paris, et aux enuirs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleu[rs] architectes du royaume, desseignez, mesurés, et grauez par Jean Marot, architecte parisien* (ill. 1). Les bâtiments sont présentés à la manière d'un livre de modèles en plans, coupes et élévations ; à part le titre, les légendes des planches gravées constituent le seul texte. Dans le recueil dit le *Grand Marot* (sans titre), volume de format petit in-folio, on trouve aussi des vues en perspective où le bâtiment est entouré d'éléments picturaux. C'est également le cas de la grande suite consacrée au château de Richelieu (Indre-et-Loire), non datée, de format in-folio à l'italienne et portant le titre *Le Magnifique Chasteau de Richelieu ou les Plans, les fasades, les elevations et profils dudit chasteau [...]* (s. d., in-4° ou in-folio à l'italienne)⁴. En 1676 et 1678, Marot a gravé cinq grandes planches représentant le

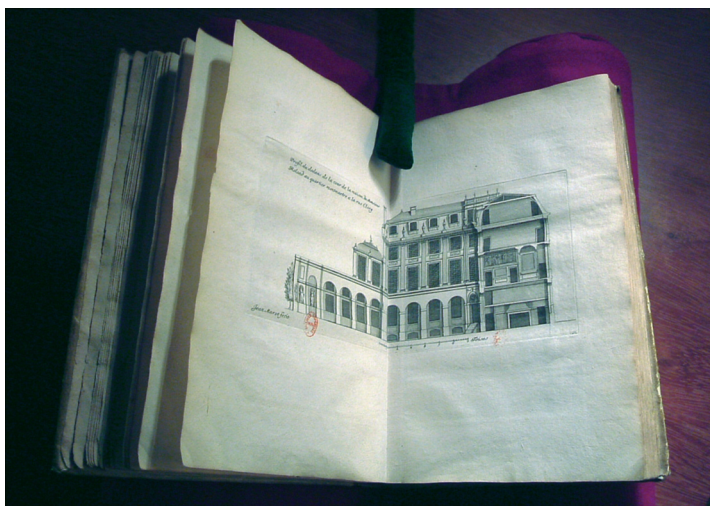
1. Voir surtout André Mauban, *Jean Marot. Architecte et graveur parisien*, Paris, Éditions d'art et d'histoire, 1944 ; Bénédicte Bouyx, *Jean Marot, architecte parisien du XVII^e siècle*, mémoire de maîtrise, dir. Antoine Schnapper et Claude Mignot, Paris IV-Sorbonne, Paris, 1989, 2 vol. ; Kristina Deutsch, *Jean Marot et l'estampe d'architecture au Grand Siècle. La représentation du palais du Louvre dans le « Grand Marot »*, thèse de doctorat, dir. Sabine Frommel (École pratique des hautes études, Paris) et Bruno Klein (Technische Universität Dresden), soutenue à Paris le 1^{er} octobre 2010, publication en préparation. Ce travail nous a servi de base pour le présent article.

2. Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France*, éd. Milovan Stanić, Paris, Macula-L'insulaire, 2001, p. 195 (20 septembre 1665).

3. Les termes « Petit Marot » et « Grand Marot » se trouvent pour la première fois dans l'« Avertissement » de la réédition du petit recueil par l'éditeur Charles-Antoine Jombert en 1764.

4. Il en existe aussi une petite version (in-8°), moins connue et plus rare. Voir Kristina Deutsch, « *Le Magnifique Chasteau de Richelieu* dans la gravure. Les deux suites d'estampes par Jean Marot », dans *Richelieu à Richelieu. Architecture et décors d'un château disparu*, catalogue d'exposition, Orléans, Richelieu, Tours 2011, Milan, Silvana editoriale, 2011, p. 415-422.

III. 1. *Recueil des plans, profils et elevations des plusieurs palais, chasteaux, eglises, sepultures, grottes et hostels bâtis dans Paris, et aux environs, avec beaucoup de magnificence, par les meilleu[rs] architectes du royaume, desseignez, mesurés, et gravez par Jean Marot, architecte parisien.* BnF, Réserve des livres rares, MV-176.



Louvre et le château de Madrid au bois de Boulogne. Créés pour le Cabinet du roi, ces planches de cuivre sont restées dans les collections royales et sont actuellement conservées à la Chalcographie du Louvre. On y trouve également ses quatorze cuivres dont les tirages servent d'illustrations à la *Description generale des l'hostel royal des Invalides etabli par Louis le Grand dans la plaine de Grenelle près Paris. Avec les plans, profils et elevations de ses faces, coupes et appartemens*. (À Paris, chez l'auteur, dans l'hôtel royal des Invalides, 1683), achetées par le roi au début du XVIII^e siècle⁵.

À cette époque, comme de son vivant, les œuvres de Marot étaient appréciées autant par les collectionneurs d'estampes que par les architectes en quête de modèles. Grâce à l'inventaire après décès de Jules Hardouin-Mansart, nous savons que ce dernier possédait un recueil de « Marotte architecte » (peut-être le *Grand Marot*) et les « Petits Bastimens de Marotte », sans doute le *Petit Marot*⁶. Dans l'inventaire de la bibliothèque de l'architecte suédois Nicodème Tessin le Jeune (1654-1728), publié en 1712, figurent plusieurs recueils de notre artiste, dont le *Grand Marot* et *Le Magnifique Chateau de Richelieu*⁷. Tessin pouvait trouver là des modèles pour ses propres dessins où l'influence du Bernin et de l'architecture classique française se fait sentir.

UN ARCHITECTE MANQUÉ ?

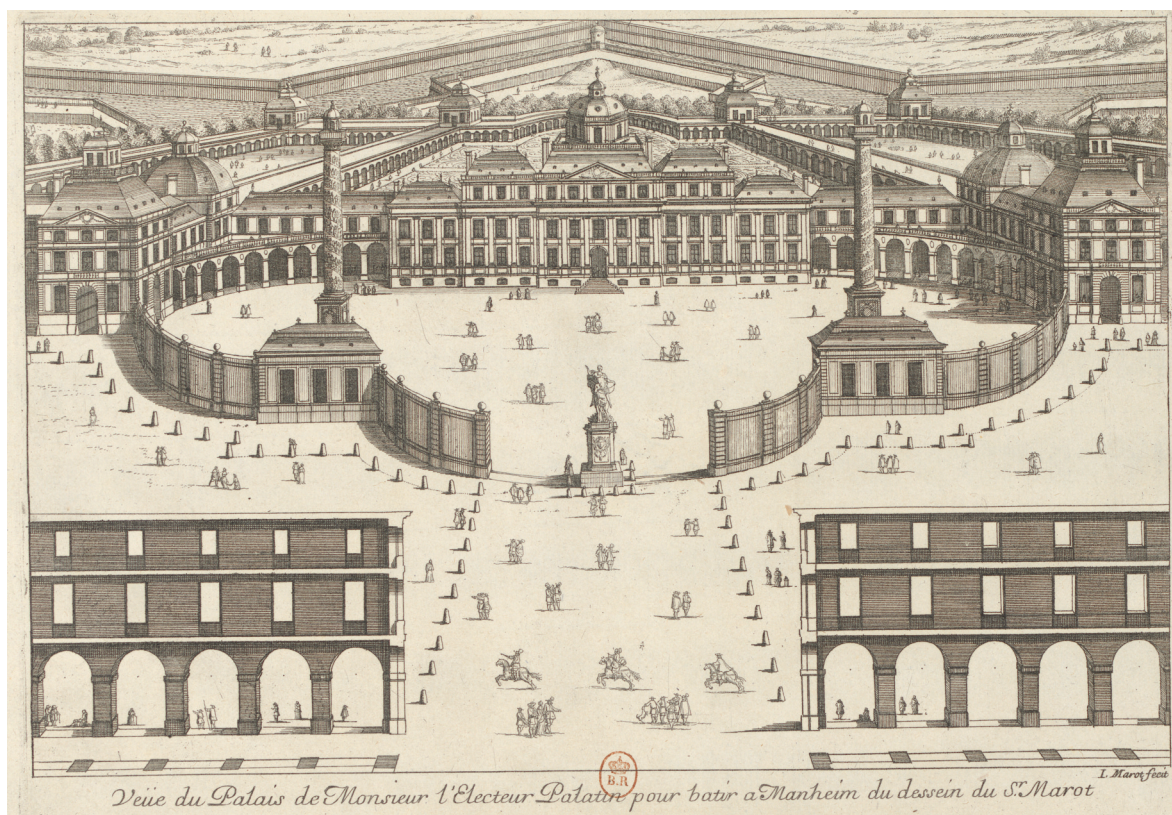
Jean Marot était lui-même architecte, bien que ses réalisations soient peu nombreuses et concernent principalement les hôtels parisiens de Monceaux et Mortemart (le noyau de l'actuel bâtiment de l'Institut d'études politiques, 27 rue Saint-Guillaume à Paris), ainsi que des grottes pour les appartements de Mme de Montespan et Mme de La Vallière au château de Saint-Germain-en-Laye⁸. Ses projets les plus

5. Marianne Grivel, « Ouvrages, volumes ou recueils ? La constitution du recueil du Cabinet du roi », dans *À l'origine du livre d'art. Les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (xvi^e-xviii^e siècles)*, dir. C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Milan, Silvana editoriale, 2010, p. 72.

6. Paris, Archives nationales, Minutier central (désormais AN, MC), CV, 1087, Rés. 916, inventaire dressé le 6 juin 1708 et les jours suivants ; Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart*, Paris, Picard, 2008, vol. II, 2008, p. 43.

7. Per Bjurström et Marten Snickare (dir.), *Nicodemus Tessin the Younger. Sources Works Collections. Catalogue des livres, estampes et dessins du cabinet des beaux-arts et des sciences appartenant au baron Tessin, Stockholm 1712*, Stockholm, Nationalmuseum, 2000.

8. Pour les constructions de Jean Marot voir Bénédicte Bouyx, op. cit.



III. 2. Jean Marot, *Vue du palais de monsieur l'électeur palatin pour batir à Manheim, du dessein du sr Marot*, 198 x 276, BnF, estampes, Ha 7c PET-FOL.

ambitieux, comme le Louvre, le château de Mannheim en Allemagne ou les bains à Maisons, publiés dans le *Grand Marot*, sont restés sur le papier (ill. 2)⁹. Toujours est-il que ses talents d'architecte expliquent la qualité de son œuvre gravé, comme l'a souligné le célèbre marchand et collectionneur Pierre-Jean Mariette (1694-1774) :

Comme l'on n'exprime bien que ce que l'on connoist [...] les morceaux d'architecture qui sont gravés par des architectes sont tout d'un autre merite que ce qui est executé par d'autres graveurs dans le même genre. Il n'en faut point d'autres preuves que ce qui a été gravé par Marot. Si l'on y trouve une grande propreté dans l'exécution de la graveure, une égalité de tailles qui produit une couleur des plus douces et des plus harmonieuses, l'on y rencontre en même temps une fidélité et une correction dans les contours qu'il luy auroit été difficile de donner s'il n'eut été luy même excellent architecte, ainsy qu'on en peut juger par les edifices qui ont été exécutés sur ses desseins. Il en a gravé quelques uns. Le reste de ce qu'il a gravé est une preuve de la justesse de son gout¹⁰.

Ce passage se trouve dans les notes manuscrites de Mariette formant le catalogue de la collection que le marchand avait constituée pour le roi Jean V du Portugal. La notice est suivie d'un catalogue de l'œuvre gravé de Jean Marot, plus complète que celui qu'avait publié, en 1699, Florent Le Comte au

9. Jörg Gamer, « Jean Marot in den Diensten des Kurfürsten Karl Ludwig von der Pfalz », *Heidelberger Jahrbücher*, 1962, n° 6, p. 73-94 ; Kristina Deutsch, « Une piscine pour le château de Maisons par Jean Marot ? Étude sur un dessin et une gravure de Jean Marot », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 2010, n° 35, p. 72-79.

10. BnF, département des Estampes et de la Photographie (désormais « Estampes »), Réserve, Ya 2 petit-folio, P.-J. Mariette, *Catalogues de la collection d'estampes de Jean V, roi de Portugal*, Marie-Thérèse Mandroux-França et Maxime Préaud (dir.), Paris, Fundação Calouste-Gulbenkian (Centre culturel Calouste-Gulbenkian, Paris), 1996-2003, vol. 2, p. 559.

sein de son *Cabinet des singularités*¹¹. La place importante que Mariette attribue à Marot montre qu'au début du XVIII^e siècle, ses gravures faisaient bien partie du programme obligatoire d'une collection d'estampes. Le marchand apprécie et souligne le talent de Marot concernant la gravure d'architecture. En revanche, dans une notice de caractère plus personnel, un commentaire manuscrit inséré dans son exemplaire de l'*Abecedario Pittorico* d'Orlandi (Bologna, 1719), le ton de Mariette a considérablement changé :

Marot. Il se nommoit Jean. L'architecture faisoit sa principale profession, ou du moins l'auroit dû faire ; mais il employa la plus grande partie de sa vie à graver différens morceaux d'architecture, ce qu'il faisoit avec soin et propreté, mais sans beaucoup de goût. Il ne sçavoit guères tirer que des lignes ; aussi lors qu'il y avoit quelques figures à mettre dans ses planches, il étoit obligé ou de les faire mal ou d'avoir recours à d'autres mains plus habiles. Cela lui est arrivé souvent avec La Bella et avec Le Pautre. Il ne réussissoit pas mieux dans l'ornement. Il est mort à Paris ; il a vécu dans le dix-septième siècle¹².

Marot, était-il donc un architecte manqué qui, faute d'imagination ou « de goût », puisait dans les compositions d'autrui ? Lui reprocher d'interpréter les dessins d'autres architectes et d'agrémenter ses constructions de papier avec l'aide de ses homologues signifierait cependant méconnaître les usages de l'époque et le caractère même de l'estampe d'architecture, comme nous essayerons de le démontrer. Aussi, la critique de Mariette n'a pas empêché la réédition du *Grand Marot* (1727) et du *Petit Marot* (s. d.) chez son père Jean Mariette. Tout comme les rééditions par Charles-Antoine Jombert (1751 pour le grand et 1764 pour le petit recueil), elle répond au succès perdurant des estampes de Jean Marot au XVIII^e siècle. La divergence entre l'estimation professionnelle et l'opinion privée de Mariette correspond finalement à l'attitude très complexe des historiens vis-à-vis de notre graveur. Jusqu'ici, les historiens de l'estampe ne se sont guère intéressés à ce genre de représentations relativement austères et les historiens de l'architecture n'y ont cherché que des documents pour la restitution de l'aspect originel d'un bâtiment. Ce sont cependant des œuvres d'art à part entière, créées en fonction d'objectifs individuels tout en s'inscrivant dans le tissu complexe des relations sociales et la situation politique et culturelle de l'époque. Des études nouvelles ont pu montrer que ce sont notamment ses expériences et ses ambitions d'architecte et d'ornemaniste qui animent souvent ses estampes d'architecture¹³. C'est justement grâce au caractère interdisciplinaire de son travail que Jean Marot a contribué à l'évolution de l'estampe d'architecture à l'époque de Louis XIV, quand les images des monuments du Roi Soleil ont fait rêver toute l'Europe.

LA TRADITION DE LA GRAVURE D'ARCHITECTURE

Jean Marot s'inscrit dans une tradition qui commence en France avec Jacques Androuet Du Cerceau

11. Florent Le Comte, *Cabinet des singularitez d'architecture, peinture, sculpture, et graveur ou Introduction à la connoissance des beaux-arts, figurés sous les tableaux, les statues et les estampes*, Paris, chez Étienne Picart et chez Nicolas Le Clerc, 1699-1700, vol. 1, 1699, p. 29-42.

12. BnF, Estampes, Réserve, Ya2-6 rés in-4°. La notice manuscrite de Mariette se joint aux informations qu'Orlandi donne sur ce graveur, p. 312 ; nous la citons d'après Ph. de Chennevières et A. de Montaiglon (dir.), *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur l'art et les artistes*, vol. 3, Paris, Dumolin, 1856, p. 266-267.

13. Kristina Deutsch, « Une piscine... », art. cité., p. 72-79.

(1520-1586), l'auteur des *Plus excellents bâtiments de France*, parus en deux tomes en 1576 et 1579. C'est le premier recueil d'estampes consacré exclusivement à l'architecture non antique, en l'occurrence aux édifices construits au Moyen Âge et pendant la Renaissance en France¹⁴. Les origines de l'estampe d'architecture se situent pourtant à Rome. Après le Sac de la ville en 1527, un marché s'était établi grâce aux voyageurs, artistes et érudits, qui achetaient de telles feuilles pour leurs études et collections¹⁵. À côté des monuments antiques, on trouvait aussi les projets des architectes de la Renaissance. Parfois, la gravure était le seul document témoignant d'un dessin qui n'a jamais connu de réalisation en pierre, comme par exemple le projet de Antonio da Sangallo pour Saint-Pierre de Rome¹⁶. L'aquafortiste français Étienne Dupérac (vers 1535 ?-1604) a gravé « huit planches d'après les projets de Michel-Ange pour la place du Capitole, la Porta Pia et la basilique Saint-Pierre »¹⁷. Jean Marot a également représenté cette église, probablement entre 1672 et 1675, dans ses douze planches du recueil des *Desseins de toutes les parties de l'église de Saint Pierre de Rome [...] levé exactement sur les lieux par Jacques Tarade, architecte et ingénieur ordinaire du roy en l'année 1659. Lequel après son retour de Rome en a fait le modèle à Versailles où sa Majesté a pris plaisir de le voir plusieurs fois et de s'informer de toutes les diment[ions]*. (s. d., in-folio)¹⁸. Tarade avait chargé ici Marot de reproduire ses dessins relevés sur place. D'habitude le graveur travaillait d'après les projets d'architectes, même si le bâtiment avait été construit, car un relevé était une tâche longue et compliquée¹⁹. Les architectes, en revanche, avaient sans doute intérêt à faire connaître leurs projets et à les mettre à la disposition du graveur. Ainsi, les estampes représentent souvent un état du projet antérieur à celui réalisé, sans que ce soit nécessairement indiqué dans la légende de la gravure. De plus, les dessins des architectes ne regardaient souvent qu'une partie du bâtiment. Pour arriver à une représentation cohérente, le graveur devait compléter les lacunes de manière créatrice. Les recherches récentes sur Du Cerceau ont également fait comprendre comment ce dernier variait un modèle et mêlait ses propres idées au dessin d'un autre, produisant ainsi, tout comme Marot le fait un siècle plus tard, une architecture entre réalité et rêve²⁰. À l'éclairage de ces derniers résultats, l'attitude des membres de l'Académie royale de l'architecture, qui ont étudié les *Plus excellents bâtiments* en 1672, ne peut que surprendre : « le *Livre des beaux bastimens de France* qu'il nous a laissé peut être aussy de grande utilité par la réflexion qu'on doit faire de l'estat où ilz estoient alors à celuy où ilz se trouvent présentement et des raisons qu'on peut avoir eues d'y apporter ces changements²¹ ».

14. Françoise Boudon, « Du Cerceau et Les plus excellents bastiments de France », dans Jean Guillaume, en coll. avec Peter Fuhling (dir.), *Jacques Androuet Du Cerceau « un des plus grands architectes qui se soient jamais trouvés en France »*, Paris, Picard, 2010, p. 257-274.

15. Jacques KuhnMünch, « Le Commerce de la gravure à Paris et à Rome au xvii^e siècle », *Nouvelles de l'estampe*, 1981, n° 55, p. 6-7.

16. Les cinq gravures d'Antonio Labacco d'après la maquette d'Antonio da Sangallo sont publiées par Antonio Salamanca (entre 1546 et 1549). *Architekturmodelle der Renaissance. Die Harmonie des Bauens von Alberti bis Michelangelo*, cat. expo., Berlin, Kunstbibliothek im Alten Museum, dir. Bernd Evers, Munich-New York, 1995, cat. n° 131, p. 367-371.

17. Emmanuel Lurin, *Étienne Duperac, graveur, peintre et architecte (vers 1535 ?-1604). Un artiste-antiquaire entre l'Italie et la France*, thèse de doctorat, dir. Alain Mérot, université Paris IV-Sorbonne, soutenue le 11 décembre 2006, vol. 1, p. 330.

18. *British Architectural Library. Royal Institute of British Architects. Early Printed Books 1478-1840. Catalogue of the Library Early Imprints Collection*, 5 vol., Londres-Melbourne-Munich-New Providence, N. J., Bowker-Saur, 1994-2003, vol. 3, 1999, n° 3234.

19. Claude Mignot, « Les premières œuvres de Jean Marot graveur d'architecture (1645-1659) », dans *L'Estampe au Grand Siècle, Études offertes à Maxime Préaud*, Paris, École nationales des chartes, Bibliothèque nationale de France, 2010, p. 308.

20. Sur ce « rêveur d'architectures » qu'est Du Cerceau voir l'ouvrage dirigé par Jean Guillaume, en coll. avec Peter Fuhling, *op. cit.* (la citation se trouve dans la conclusion de Jean Guillaume, « Le parcours de Jean Cerceau », p. 289-291).

21. Henry Lemonnier (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture (1671-1793)*, Paris, Schemit, Champion, Colin, 1911-1929, vol. 1 : 1671-1681, Paris, 1911, p. 12. Aussi cité dans Katharina Krause, « Les plus excellents Bastiments de France. Architekturgeschichte in den Stichwerken des Ancien Régime », *Architectura*, n° 25-1, 1995, p. 40.

III. 3. Un chapiteau corinthien. Pl. 22 du *Recueil de diverses pièces modernes d'architecture et nouvelles inventions de portes, cheminées, ornemens et autres*, à Paris, chez F. L'Anglois dit Chartres, s. d.. Ensba, Est. Les 34.

L'Académie voyait les gravures de Du Cerceau comme des images fidèles d'un bâtiment à un moment précis. Pour l'histoire de l'architecture moderne cette notion serait fatale, comme l'a démontré Jean-Pierre Babelon dans son article de 1978 sur l'hôtel classique. L'auteur met en rapport les cinq gravures de Jean Marot représentant l'hôtel Carnavalet avec l'histoire du bâtiment, comparaison qui l'amène à la question emblématique : « Les gravures de Marot ont-elles menti ?²² » Il semble que, pour Marot, comme auparavant pour Du Cerceau, la transformation créatrice de son modèle ne signifiait point « mentir » ou trahir son auteur,

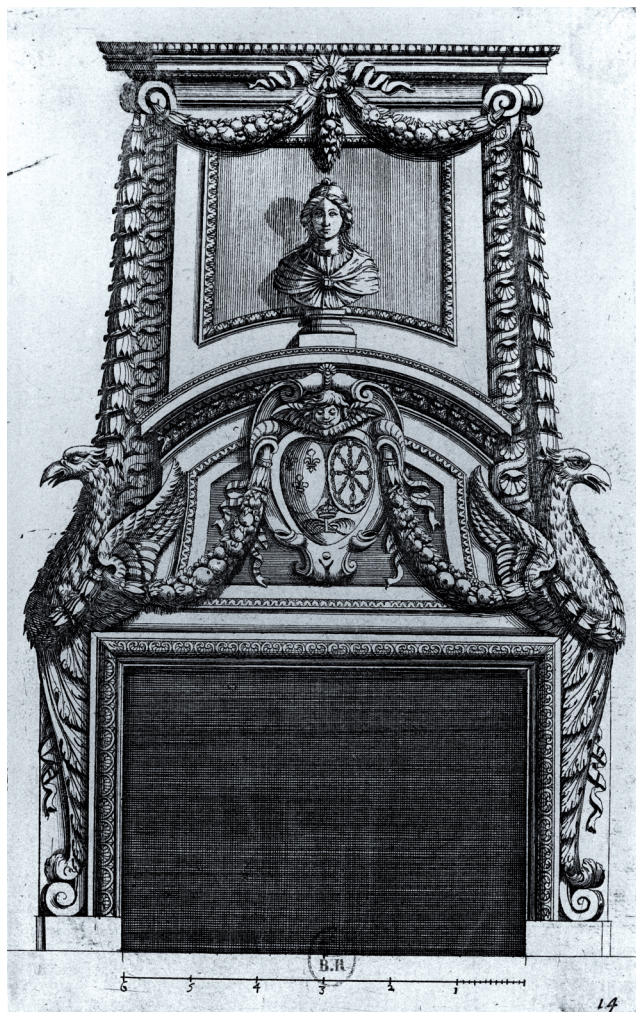


mais le servir. Par la même occasion, il créait une nouvelle œuvre d'art, faisant connaître sa propre inventivité. Cette attitude rappelle les notions d'original et de copie formulées par le graveur et théoricien Abraham Bosse. Dans ses *Sentimens sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure, et des originaux d'avec leurs copies*, parus en 1645, il définit l'original exclusivement comme une œuvre d'art née de l'imagination, fondée soit sur la nature, soit sur une autre œuvre d'art. Bosse exige d'un graveur, non pas de copier son modèle naturel ou artificiel, mais de l'interpréter – une théorie qui anticipe déjà le terme plus récent de « gravure d'interprétation ». Depuis l'entreprise de Raphaël qui faisait reproduire ses dessins par Marcantonio Raimondi, la gravure servait à divulguer des idées artistiques. Les modèles n'étaient pas toujours des dessins accomplis, mais aussi des croquis encore vagues, achevés par le graveur de manière autonome²³. La méthode de Marot s'inscrit donc dans une longue tradition, qui commence en France par l'école de Fontainebleau et l'échange d'artistes italiens et français, comme par exemple Sebastiano Serlio et Jacques Androuet Du Cerceau²⁴. En ce qui concerne l'estampe d'architecture, la force créatrice de l'architecte-graveur est un élément encore très peu connu. Le regard sur les moments décisifs dans l'évolution artistique de Jean Marot aidera à mieux comprendre son approche.

22. Jean-Pierre Babelon, « Du "Grand Ferrare" à Carnavalet. Naissance de l'hôtel classique », *Revue de l'art*, 1978, n° 40/41, p. 83-108. Sur le problème de la fidélité des gravures en ce qui concerne la restitution de l'histoire des hôtels parisiens voir Alexandre Gady, *Les Hôtels particuliers de Paris, du Moyen Âge à la Belle Époque*, Paris, Parigramme, 2008, p. 19-22.

23. Norberto Gramaccini et Hans Jakob Meier, *Kunst des Reproduktionsstiches in Frankreich (1648-1792)*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2002, p. 22-23.

24. Sabine Frommel, « Jacques Androuet du Cerceau et Sebastiano Serlio : une rencontre décisive », dans Jean Guillaume avec la coll. de Peter Fuhring, *op. cit.*, p. 123-139.



III. 4. Une cheminée des *Diverses inventions nouvelles pour des cheminées avec leurs ornemens de l'invention de Jean Marot*, à Paris, chez Pierre Mariette, s. d., BnF, estampes, Ha 7c fol.

L'ART DE LA VARIATION

Né vers 1619, fils du menuisier protestant Girard Marot, Marot habite durant toute sa vie à Saint-Germain-des-Prés, où se trouvait la colonie des artistes protestants venus des Pays-Bas. Il est ainsi possible que les ancêtres de Jean Marot soient d'origine flamande, artisans protestants ayant fui la répression dans leur pays et installés dans ce faubourg parisien à la fin du XVI^e siècle²⁵. Comme ses origines, les détails de sa formation restent dans l'ombre ; peut-être Marot a-t-il découvert son talent pour le dessin d'ornement en travaillant dans la menuiserie de son père. Nous connaissons un autre graveur de sa génération qui est entré en apprentissage chez un menuisier avant de se mettre à graver :

Jean Lepautre (1618-1682) était l'élève d'Adam Philippon, menuisier du roi et éditeur d'estampes²⁶. Hippolyte Destailleur a déjà avancé l'hypothèse que Marot était peut-être également l'élève de Philippon²⁷. Aussi séduisante soit-elle, cette idée ne peut s'appuyer sur aucun document. Elle expliquerait cependant bien que les chemins de Marot et de Lepautre se soient si souvent croisés, comme le prouvent plusieurs gravures qu'ils ont réalisées ensemble. Est-ce qu'ils étaient liés par une amitié née au temps de leur apprentissage dans l'atelier d'Adam Philippon ? En 1645, ce dernier publie ses *Curieuses recherches de plusieurs beaux morceaux d'ornemens antiques et modernes [...]*, gravés en partie par Jean

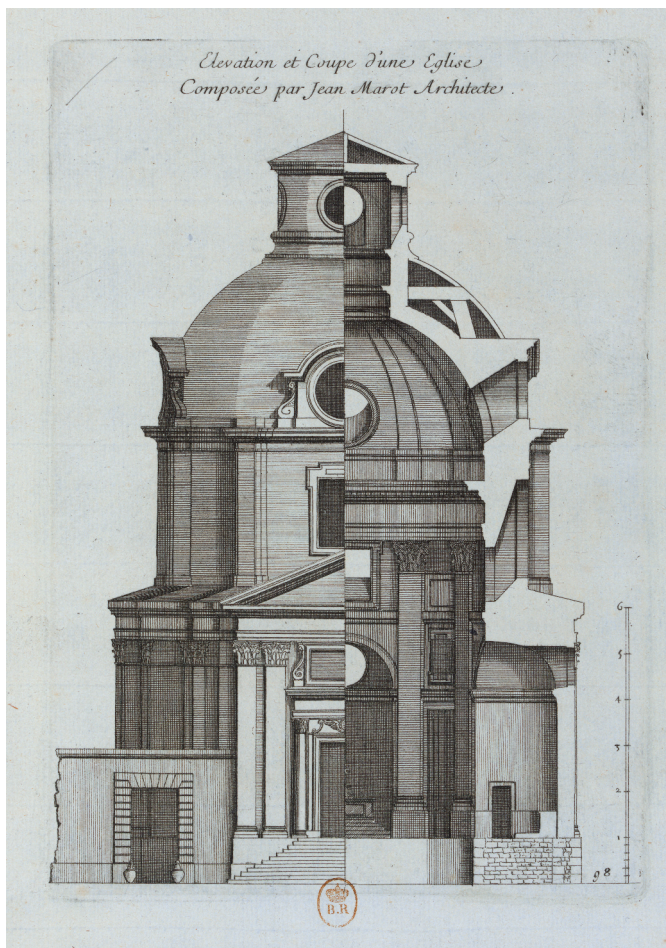
25. Roger-Armand Weigert, « Graveurs et marchands d'estampes flamands à Paris sous le règne de Louis XIII », *Nouvelles de l'estampe*, 1969, n° 10, p. 447.

26. Maxime Préaud, *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle* (désormais IFF XVII^e s.), vol. 12, Jean Lepautre (deuxième partie), Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 10-12.

27. Hippolyte Destailleur, *Notices sur quelques artistes français, architectes, dessinateurs, graveurs du XVI^e au XVIII^e siècle*, Paris, Rapilly, 1863, p. 132.

III. 5. Jean Marot, Elevation et coupe d'une église composée par Jean Marot architecte, eau-forte dans le *Petit Marot*, 195 x 135, BnF, estampes, Ha 7b-4°.

Lepautre²⁸. Les premières estampes (non datées) de Jean Marot sont également des modèles d'ornement, très recherchés à l'époque : selon Pierre-Jean Mariette, « ses premiers ouvrages » sont une suite de vingt-quatre cheminées, les *Diverses inventions nouvelles pour des cheminées avec leurs ornemens, de l'invention de Jean Marot*, ainsi que le *Recueil de diverses pieces modernes d'architecture et nouvelles inventions de portes, cheminées, ornemens et autres* (ill. 3)²⁹. Cette suite porte l'adresse « à Paris, chez F. L'Anglois dit Chartres », ce qui veut dire qu'elle est parue au plus tard en 1647, avant la mort



de François Langlois³⁰. La même chose est vraie pour deux suites de petits vases de douze estampes chacune. Les planches de cette période témoignent de la fantaisie du jeune ornementiste et de son intérêt pour les ordres architecturaux³¹. Quelques fois, il signe alors ses planches d'une main très maladroite³², tandis que les signatures plus soignées, par exemple « *Jean Marot fecit* », dont il a doté ses planches pendant toute sa vie, sont l'œuvre d'un graveur en lettres professionnel³³.

Dans les modèles pour des décorations gravés par Jean Marot, il y a un grand nombre de chiffres et blasons, souvent de la famille royale (ill. 4). Leur présence laisse présumer la représentation d'une décoration réalisée dans un château de l'époque³⁴. C'est ce qu'a montré une étude de Peter Fuhling du *Livre*

28. IFF XVII^e s., Jean Lepautre, vol. 2, n° 1098-1136.

29. P.-J. Mariette, *Catalogues...*, op. cit., 1996, p. 584.

30. Maxime Préaud, Pierre Casselle, Marianne Grivel, Corinne Le Bitouzé, *Dictionnaire des éditeurs d'estampes à Paris sous l'Ancien régime*, Paris, Promodis-éditions du Cercle de la librairie, 1987, p. 191-193.

31. Pour l'œuvre du jeune graveur voir Claude Mignot, « Les premières œuvres... », art. cité, p. 295-297.

32. *Ibid.*

33. Sur ce métier, voir Maxime Préaud, « La feuille à l'envers », *Poésie & calligraphie imprimée à Paris au XVII^e siècle. Autour de La Chartreuse de Pierre Perrin, poème imprimé par Pierre Moreau en 1647*, dir. I. de Conihout et F. Gabriel, Paris, Chambéry, 2004, p. 133-137.

34. Peter Fuhling a attiré notre attention sur ce fait et nous l'en remercions.



III. 6. Jean Marot (architecture) et Stefano della Bella (figures), *Vue et perspective du dedans du Louvre, fait du regne de Louis XIII*, s. d., 249 x 131, BnF, estampes, Ed 45.

d'architecture de Jean Barbet (1633) : ces planches ne représentent probablement pas des inventions de Barbet, mais des dessins ou des variations des décorations réalisés à ce moment par des artistes parisiens³⁵. Est-ce également le cas des suites de modèles de Jean Marot ? Faute d'autres dessins ou de sources écrites, il reste malheureusement très difficile d'identifier le dessin initial et son rapport avec la gravure. Il est toutefois fort probable que certains plafonds, portes ou cheminées de Jean Marot soient des variations de projets ou réalisations de l'époque. Ses emprunts sont beaucoup plus facilement identifiables s'il ne s'agit pas d'une décoration, mais d'un édifice connu. C'est, par exemple, le cas d'une élévation-coupe et d'un plan portant le titre *Eglise composée par Jean Marot, architecte*, qui se trouve dans le *Petit Marot* (ill. 5). Sans difficulté, on reconnaît ici une variation de l'église de la Visitation, construite sur les plans de François Mansart, qui se trouve dans la même anthologie³⁶. Ici encore, Marot renoue avec la tradition : les recherches récentes sur Jacques Androuet Du Cerceau ont démontré que la base de son art était la variation d'un même modèle dans des dessins multiples, faisant preuve d'une inventivité immense. Nous avons constaté la même complexité concernant la relation entre reproduction et invention dans la représentation gravée des projets d'architecture concrets. Dans ce domaine, qui demande à la fois de la créativité et une profonde connaissance des principes de l'architecture, Marot débute en travaillant pour Pierre Le Muet.

LA DÉCOUVERTE DE L'ARCHITECTURE RÉELLE

Le premier résultat de cette collaboration paraît dès 1645, le *Traicté des cinq ordres d'architecture, desquels se sont servy les Anciens. Traduit du Palladio*. La deuxième partie du traité est précédée par un titre à

35. Peter Fuhring, « Jean Barbet's 'Livre d'Architecture et de Cheminées' : drawing and design in seventeenth-century France », *The Burlington Magazine*, 2003, n° 145, p. 421-430.

36. Anthony Blunt, « Notes on the plates » dans Jean Marot, *Recueil des plans, profils et élévations des plusieurs palais, chasteaux, églises, sépultures, grottes et hostels bâtis dans Paris*, éd. Anthony Blunt, s. l., Gregg, 1969, non-paginé.

part : *Traicté des galleries, entrées, salles, antichambres et chambres [...]* et illustrée de quarante-deux gravures à l'eau-forte³⁷. Seules trois de ces gravures sont signées par Jean Marot, mais une grande partie montre clairement la main et le style de ce dernier qui a peut-être également gravé les trente-deux illustrations de la première partie du traité. Plus important pour l'évolution de la méthode du graveur d'architecture est cependant un autre travail pour Pierre Le Muet : la gravure des trente et une planches des *Augmentations de nouveaux bastimens faits en France. Par les ordres et desseins du sieur Le Muet, formant la deuxième partie de la réédition de la Manière de bâtir par toutes sortes de personnes* (1647)³⁸. Il s'agit d'hôtels et châteaux projetés par Pierre Le Muet pour des chantiers concrets. Chaque bâtiment est représenté de manière systématique par plusieurs élévations de différentes façades, combinées avec des coupes à travers les ailes adjacentes, ainsi que par des plans des différents étages – comme Marot le fait plus tard dans ses propres anthologies. Le style des *Augmentations* correspond également déjà à celui des planches du *Grand Marot* où l'on trouve cependant aussi des vues en perspective qui manquent dans la publication de Le Muet. Quant à la mise en scène d'un édifice dans une vue en perspective, Marot l'apprend à la fin de la décennie 1640, quand il a gravé l'architecture dans les *Vedute* d'Israël Silvestre (1621-1691). La critique de Mariette disant que Marot était aidé par Jean Lepautre et Stefano della Bella est relativisée par le fait que la collaboration de plusieurs graveurs sur une même planche n'avait rien d'extraordinaire. Mariette lui-même cite plusieurs artistes ayant contribué à la gravure de dessins d'Israël Silvestre³⁹. Suivant sa spécialité, chacun était responsable d'une partie de la planche, et, Jean Marot a ainsi gravé l'architecture dans plus de cinquante planches éditées par Israël Henriot, oncle de Silvestre, vers 1650⁴⁰. On distingue sans difficulté les bâtiments de Marot dans les estampes d'après les dessins de Silvestre, qui se servait apparemment des croquis faits sur place. Pour ce dernier, l'architecture se contente de constituer l'arrière-plan d'une composition picturale, tandis qu'elle reste toujours l'élément principal pour Marot. Même si, en travaillant pour Silvestre, Marot n'avait pas forcément des dessins à l'échelle à sa disposition comme c'est le cas de ses propres planches, ses connaissances d'architecte l'aident à bien comprendre le projet architectural et à rendre la construction de manière cohérente. La boutique d'Israël Henriot se trouvait sur la rive droite, dans la rue de l'Arbre Sec, au « logis de monsieur Le Mercier, orfèvre de la reyne, proche la croix du Tiroir », où habitait également l'architecte du roi Jacques Lemercier de 1638 à 1654, dont Marot a gravé plusieurs dessins⁴¹. Il ne serait pas étonnant que leur première rencontre ait eu lieu pendant la période où Marot travaillait pour Silvestre. Disposait-il déjà d'un projet de Lemercier quand il a gravé la façade sur la cour du pavillon de l'Horloge dans la *Vue et perspective du dedans du Louvre, faict du regne de Louis XIII* (ill. 6)⁴² ? À l'étage supérieur, Marot représente, au lieu de la fenêtre actuelle, une niche décorée d'un personnage allégorique sculpté, dont nous ne savons pas s'il a connu un début de réalisation, mais qui figure également dans deux dessins

37. Concernant le travail de Marot pour Le Muet, Claude Mignot, « Les premières œuvres... », art. cité, p. 295-297.

38. Claude Mignot, *Pierre Le Muet. Architecte (1591-1669)*, thèse de doctorat, université Paris IV-Sorbonne, 1991, vol. II, 1991, p. 88-105 et vol. III, p. 122-125.

39. P.-J. Mariette, *Catalogues...*, op. cit., 1996, catalogue de l'œuvre de Silvestre p. 371-412. Voir aussi Louis-Étienne Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre d'Israël Silvestre*, Paris, De Nobele, 1969 [1857], qui reste de nos jours la référence principale pour l'œuvre gravé de cet artiste.

40. André Mauban, op. cit., p. 56-61.

41. Alexandre Gady, « La maison de Jacques Lemercier, 46, rue de l'arbre sec (1^{er} arr.) », *Mémoires de la fédération des sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, 1999, n° 50, p. 301-316.

42. Louis-Étienne Faucheux, op. cit., n° 49, 8.



III. 7. Gérard Edelinck, Israel Silvestre, *delineator regis* (C. Le Brun pinx. ; G. Edelinck sculp.), BnF, estampes, Ed 45.

du pavillon de Jacques Lemercier, conservés aux musées du Louvre et des Arts décoratifs à Paris⁴³. La même niche sculptée figure aussi dans les représentations du pavillon dans le *Grand Marot*, sur lesquelles nous reviendrons.

Marot grave essentiellement des modèles d'architecture et d'ornement au début de sa carrière. C'est le travail pour Le Muet et Silvestre qui semble lui avoir permis de trouver sa véritable vocation : il se spécialise dans la représentation de l'architecture française de son époque, gravée d'après les dessins à l'échelle que les architectes mettent à sa disposition. Grâce à Silvestre et malgré la différence de leur approche, Marot apprend à faire la part des

attentes différentes d'un public élargi qui ne cherche plus uniquement des modèles de construction mais collectionne des vues mettant en scène les monuments de l'époque en tant qu'images à la gloire de leurs propriétaires, les grands du royaume. Il comprend que la vue en perspective permet d'insérer l'architecture dans un espace qui peut être mis en scène suivant l'effet souhaité, comme des coulisses de théâtre. Comme Silvestre, Marot sait répondre à des objectifs de « propagande » et de panégyrique, sans pour autant négliger le dessin architectural, comme il le prouve surtout dans la grande suite du *Magnifique chasteau de Richelieu*, publié entre 1657 et 1659⁴⁴. Mais, tandis que Silvestre, nommé « graveur ordinaire du roi » dès 1663, fait une grande carrière à la cour de Louis XIV, notre artiste semble mener une existence plus modeste. Le portrait de Silvestre, gravé par Gérard Edelinck d'après un pastel du premier peintre du roi Charles Le Brun, nous montre un artiste-courtsan par excellence, vêtu d'étoffes précieuses, coiffé d'une perruque et entouré des attributs de son art : « *Israel Silvestre*

43. Geneviève Bresc-Bautier, « Richelieu et l'effigie royale sculptée », dans *Richelieu. Patron des arts*, dir. Jean-Claude Boyer, Bénédicte Gady et Barbara Gaethgens, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, p. 132-134 ; Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, architecte et ingénieur du roi*, Paris, éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2005, p. 373. Dessins : musée des Arts décoratifs, Inv. Nr. 29377 et musée du Louvre, Inv. RF 30310, voir A. Gady, *op. cit.*, fig. 137, p. 183 et fig. 44, p. 56.

44. Kristina Deutsch, « *Le magnifique chasteau de Richelieu*, par Jean Marot. Représentation et panégyrique. De la relation entre l'architecture et sa représentation dans les gravures », dans *Richelieu patron des arts*, *op. cit.*, p. 55-74.

III. 8. Jacob Gole, Portrait de Jean Marot (I. M. N. de P. Montagne pinxit, I. Gole sculpsit), 283 x 201, BnF, estampes, N 2, t. 1194.

delineator regis », qui fixe l'observateur d'un regard ferme (ill. 7)⁴⁵. Tout autre est l'image que nous donne le portrait de Jean Marot gravé par son parent Jacob Gole (d'après un dessin de Platte-Montagne), auquel il semble jeter un regard complice (ill. 8)⁴⁶. La simplicité de son apparence rappelle le portrait de Jacques Lemercier par Philippe de Champaigne⁴⁷. Rien ne renvoie directement à sa profession, sauf la feuille enroulée dans sa main – qui se trouve également dans le portrait de Lemercier et qui pourrait représenter un des nombreux dessins d'architecture qu'il interprétait en gravure.



LES DEUX ANTHOLOGIES

À quarante ans, Marot se marie avec Charlotte Garbran, fille d'un menuisier de son voisinage et belle-sœur de Pierre Gole, ébéniste ordinaire du roi. Les familles Gole et Garbran, spécialisées dans la menuiserie et protestantes comme les Marot, forment une communauté installée à Saint-Germain-des-Prés dans la maison « À la ville d'Amsterdam », rue Guisarde, où Marot emménage après le mariage, après avoir habité rue Princesse juste à côté⁴⁸. La nature exacte de la collaboration du clan Garbran-Gole-Marot reste à être définie, mais on sait qu'en 1671, Pierre Gole se porte garant pour Jean Marot. Ce dernier signe alors un marché pour la construction d'une sépulture pour le gouverneur d'Ath en Flandre, Louis de Maupeou, marquis de Noisy, élevée dans l'église Saint-Julien et aujourd'hui détruite⁴⁹.

45. Louis-Étienne Fauchaux, *op. cit.*, p. 35.

46. Hollstein, vol. 7, p. 213.

47. Portrait de 1644 conservé au château de Versailles ; Alexandre Gady, *Jacques Lemercier, op. cit.*, p. 1-2 et fig. 51.

48. Pour les documents aux Archives nationales concernant la communauté Garbran-Gole-Marot voir Bénédicte Bouyx, *op. cit.*, p. 8-12 ; Theodoor Herman Lunsingh Scheurleer, « Pierre Gole, ébéniste du roi Louis XIV », *The Burlington Magazine*, 1980, n° 122, p. 380-394 ; Theodoor Herman Lunsingh Scheurleer, *Pierre Gole ébéniste de Louis XIV*, Dijon, Faton, 2005.

49. Voir le marché passé entre Jean Marot et Anthoinette Catelan, veuve de Louis de Maupeou : AN, MC, XC, 241, 6 mars 1671 (document découvert par Bénédicte Bouyx, *op. cit.*, p. 11).



III. 9. Jean Marot, château des Tuileries, façade orientale, élévation en sept planches gravées à l'eau-forte, l'ensemble 1994 x 351, dans le *Grand Marot*, s. d., BnF, estampes, Ha 7d, PET-FOL.

À l'occasion du mariage de Jean Marot, en octobre 1659, est dressé un inventaire de ses biens, document précieux retrouvé par Bénédicte Bouyx en 1989 au Minutier central des Archives nationales à Paris⁵⁰. L'inventaire comporte un « Mémoire de l'estimation des planches gravées sur cuivre, par monsieur Marot », donnant un *terminus ante quem* pour la création de certaines de ses œuvres. À cette époque, Marot a commencé le corpus du *Grand Marot*, comptant deux cent seize cuivres. Quarante-quatre planches achevées et sept planches commencées, destinées à cette anthologie, figurent dans l'inventaire de 1659. Le recueil dit le *Petit Marot*, en revanche, est déjà prêt puisque l'inventaire fait mention, non seulement de « cent vingt une planches gravées sur cuivre par M. Marot contenant des grandes maisons de France » mais aussi de « trente-six livres imprimés sans estre reliés, de toutes les grandes maisons de France ensemble celle de Richelieu ». Nous avons comparé dix exemplaires de ce recueil, conservés dans les collections à Paris⁵¹. La composition change d'un exemplaire à un autre, mais on peut néanmoins distinguer un corpus de base de cent vingt-sept planches pour la première édition (page de titre comprise). À ce corpus se sont ajoutées, dans deux des exemplaires étudiés, onze à treize planches concernant le château et l'église de Richelieu qui sont ensuite écartées de l'anthologie pour former une suite autonome, une petite version de la suite du *Magnifique Chasteau de Richelieu* qui finalement comporte quinze planches⁵². Trois des dix exemplaires étudiés appartiennent à une deuxième édition jusqu'ici inconnue, caractérisée par l'ajout de dix planches avec des portes et cheminées, formant ainsi des recueils de cent trente-cinq planches (titre compris)⁵³. Une des planches supplémentaires, la *Porte de l'antichambre du roy*, est signée « Daniel Marot fecit ». Ce fils de Jean Marot est né en 1661⁵⁴. On peut en déduire que la planche ne date pas d'avant la décennie 1670, et qu'il en est de même pour la deuxième édition du *Petit Marot*. Quant à la première édition, elle est parue en 1659 au plus tard, ce qui, outre l'inventaire,

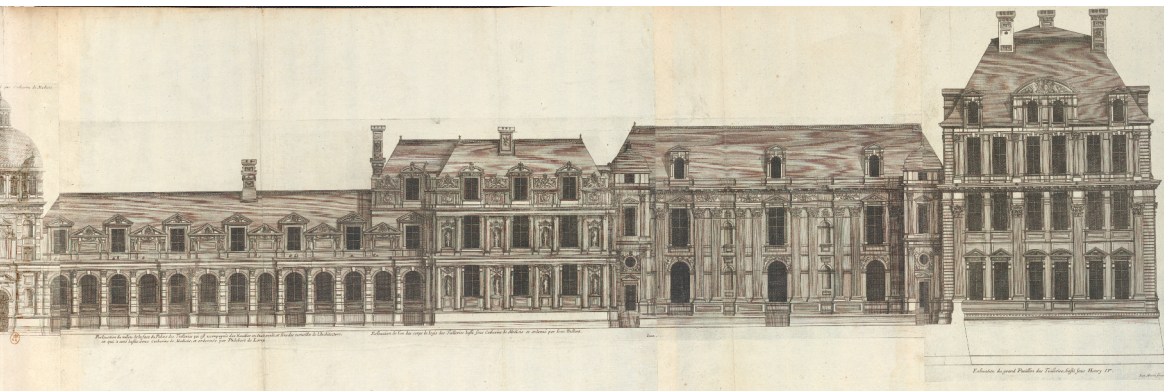
50. AN, MC, LXX, 163, 12 octobre 1659, Bénédicte Bouyx, op. cit., p. 12 et annexe I, p. 123-124 ; Claude Mignot, « Les premières œuvres... », art. cité, annexe II, p. 310-312, et l'analyse du document (en certains points différente de la notre), p. 302-307.

51. Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 102753 et 102755 ; Bibliothèque de l'INHA, 4 Rés 9 ; Bibliothèque du musée des Arts décoratifs, Rés. C 182 ; Arsenal, Est 575 et Est 574 ; BnF, Estampes, Ha 7 et Ha 7a, BnF, Réserve MV 176 ; Ensba, Les 1306.

52. Arsenal, Est 574 et BnF, Réserve MV 176.

53. Bibliothèque historique de la ville de Paris, 102753 ; BnF, Estampes, Ha 7 ; Ensba, Les 1306. Dans chacun des trois volumes manquent deux planches différentes ce qui fait 135 planches en somme au lieu de 137 (127 plus 10).

54. Murk Daniel Ozinga, *Daniel Marot. De Schepper van den Hollandschen Lodewijk XIV-Stijl*, Paris, Amsterdam, 1938, p. 2.



est prouvé par un ex-libris qui se trouve dans l'exemplaire à la Réserve des livres rares de la BnF (MV 176). Sous le titre est écrit, à l'encre brune, la note « *Ex biblioth. fuliensium S.^{ti} Bernardi parisiensis 1659* ». Sur la page de garde on lit, également à l'encre brune : « Ce livre a esté donné à frere Guillaume de St. Denis par monsieur Daget, intendant des finances et maistre des requestes, le 13 septembre 1659 ». André Mauban a cependant signalé un exemplaire à la Bibliothèque historique de la ville de Paris (cote 10275), portant sur la page de titre un papillon ajoutant l'adresse « J. Marot architecte demeurant au fauxbourg St-Germain à la rue Guisarde à l'enseigne de la Ville d'Amsterdam⁵⁵ ». À part le papillon mentionné, l'adresse de la rue Princesse ne se trouve sur aucun ouvrage de Jean Marot. Néanmoins, il y demeura encore au moins jusqu'en 1671, quand il signe le marché pour le tombeau Louis de Maupeou.

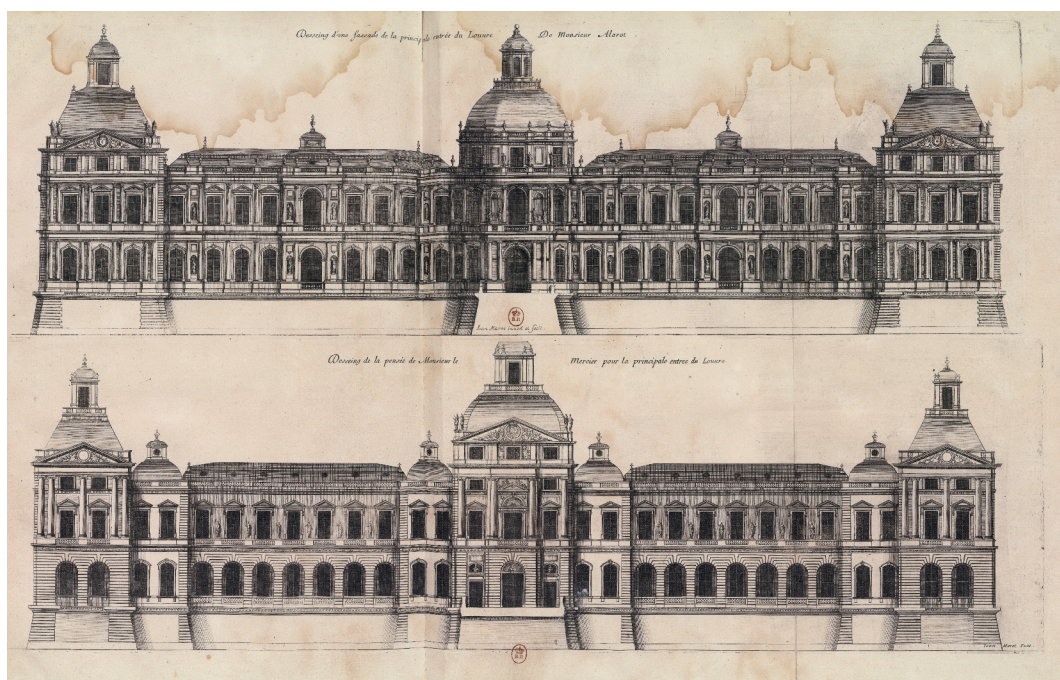
Le projet le plus ambitieux de Jean Marot, le recueil dit le *Grand Marot*, version agrandie de sa petite anthologie de l'architecture française du XVII^e siècle, n'est pas paru du vivant du graveur. Depuis les années 1650, Marot a gravé ses grandes planches au fur et à mesure, en fonction des occasions qui se sont présentées, comme, par exemple, la copie des dessins du Bernin en 1665. Sur un inventaire des planches en possession de la veuve du graveur, figurent ainsi deux cent seize cuivres évoqués par groupes et en termes plus ou moins vagues, que l'on peut identifier avec les gravures du grand recueil. Cet inventaire fait partie des papiers de l'acte de renonciation à tous les biens de sa mère, Charlotte Garbran, signée par Jean Marot le Jeune, autre fils de notre graveur, le 9 janvier 1686, publiés par le vicomte de Grouchy en 1890 et non retrouvés⁵⁶. Le dossier comportait aussi un inventaire des meubles de la veuve défunte, fait à la demande de ses enfants et de son gendre « Jacques du Bourg, orfèvre, demeurant Cour-Neuve du Palais, ayant épousé Charlotte Marot », la fille de notre graveur⁵⁷. Tout porte à croire que c'est cet orfèvre qui a finalement publié la première édition du *Grand Marot*. C'est ce que laisse présumer un article du *Mercurie galant* paru en juin 1686, qui informe ses lecteurs que le recueil se vend « chez le s^r Du Bourg, orphevre, au pied du grand escalier, Court-Neuve du Palais »⁵⁸. Le *Mercurie*

55. André Mauban, *op. cit.*, p. 29.

56. Emmanuel-Henri de Grouchy, « Artistes français du XVII^e siècle et du XVIII^e siècle (1665-1730). Pièces diverses recueillies dans les archives des notaires », *Nouvelles archives de l'art français*, 1890, p. 295-296 ; André Mauban, *op. cit.*, p. 32-33.

57. Emmanuel-Henri de Grouchy, art. cité, p. 32-33. Voir aussi l'entrée « Debourg (Jacques) » dans Michèle Bimbenet-Privat, *Les orfèvres et l'orfèvrerie de Paris au XVII^e siècle*, Paris, Commission des travaux historiques de la Ville de Paris, 2002, t. 1, p. 297.

58. *Mercurie galant*, juillet 1686, p. 40-72 ; Murk Daniel Ozinga, *op. cit.*, p. 6.



III. 10 (ci-dessus). Jean Marot, *Dessain d'une facade de la principale entrée du Louvre de monsieur Marot* (en haut) et *Dessain de la pensée de monsieur Le Mercier pour la principale entrée du Louvre* (en bas), 184 x 595 et 184 x 615, BnF, estampes, Ha 7d, PET-FOL.
III. 11 (à droite). Jean Marot, élévation centrale du pavillon central de l'aile sud de la cour Carrée (Louis Le Vau, 1661-1663), eau-forte, 270 x 389, dans le *Grand Marot*, BnF, estampes, Ha 7d, PET-FOL.

galant donne aussi une liste des planches qui correspond à la table des matières qui se trouve dans les exemplaires de la première édition du *Grand Marot*, la « table des planches des sieurs Marot père et fils », bien qu'une seule planche – une vue du Val-de-Grâce signé par Daniel Marot – puisse être attribuée de manière assurée à un de ses fils. La comparaison de dix exemplaires qui se trouvent dans les collections publiques à Paris nous a permis d'établir le corpus de la première édition, comportant les tirages de cent quatre-vingt-quinze cuivres gravés. Outre les exemplaires de cette première édition, dont nous avons trouvé quatre exemplaires à Paris⁵⁹, nous en connaissons six autres avec un groupe de vingt et une planches supplémentaires de Jean Marot, dont quatre portent l'adresse « Se vend à Paris chez Jacques Langlois rue St. Jacques, à la Renommée⁶⁰ ». L'éditeur Jacques Langlois tenait une boutique dans la rue Saint-Jacques, sous l'enseigne de la « Renommée » entre 1695 et 1699⁶¹. C'est le *terminus post quem* pour les volumes contenant les planches avec son adresse. Il s'agit donc sans doute d'une édition augmentée du *Grand Marot*, jusqu'ici non identifiée. Dans trois des six exemplaires de cette deuxième édition, la table des matières fait défaut ; dans les trois autres elle est remplacée par une table légèrement différente, la « Table du recueil cy-dessus des planches des sieurs Marot père et fils », qui paradoxalement ne prend pas en compte les vingt et une planches nouvelles.

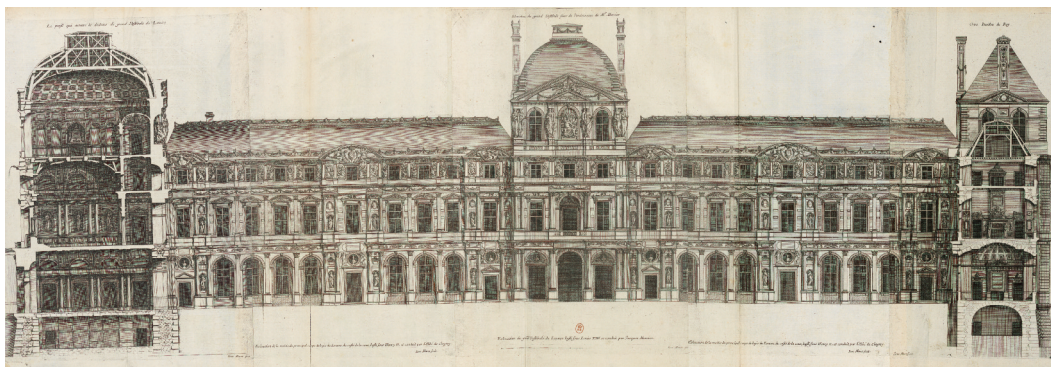
59. BnF, Réserve, V 371 ; Centre André-Chastel, Folio 27 ; Ensba, Gonse 505 ; bibliothèque de l'INHA, Fol. Est. 145.

60. Bibliothèque centrale des musées nationaux, Res 7 F00 14 ; BnF, Estampes, Ha 7 d ; Arsenal, Est 573 ; Centre André-Chastel, Folio 27 ; Ensba, n° 1011 ; bibliothèque de l'INHA, Fol. Est. 443.

61. *IFF* xvii^e s., vol. 6, p. 303.



Porte de l'entrée du Chateau du Louvre, du costé de la Riviere, faict par la conduite de Monsieur le Vau
 J. Moreau fecit



III. 12. Jean Marot, Coupe à travers la cour Carrée, eau-forte, 1206 x 398 (les cinq planches ensemble), vers 1659, dans le *Grand Marot*, BnF, estampes, Ha 7d PET-FOL.

MAROT ET L'ACHÈVEMENT DU LOUVRE

À la fin des volumes du *Grand Marot*, se trouve la suite du Louvre et des Tuileries, composée de quatorze planches dont plusieurs sont collées ensemble pour former des représentations dépliantes de grand format. L'élévation du château des Tuileries est la plus grande, puisqu'elle est formée de sept feuilles et atteint ainsi une largeur de presque deux mètres (ill. 9). Les représentations de la suite sont fondées sur les dessins de Jacques Lemercier, de Louis Le Vau et du Bernin. La présence d'un projet pour la façade principale du Louvre par Marot lui-même, le *Desseing d'une facade de la principale entrée du Louvre, de monsieur Marot*, présenté avec un *Desseing de la pensée de monsieur Le Mercier pour la principale entrée du Louvre*, renvoie à ses ambitions d'architecte (ill. 10). Cette suite occupe une place très importante dans l'œuvre de l'artiste essayant de s'établir à la Cour. L'analyse des planches et des sources écrites, dont l'inventaire des biens de Jean Marot de 1659, permet la datation des différentes gravures. Si une grande partie en existe au moment de son mariage, Marot a créé la suite étape par étape, suivant l'actualité du chantier. La phase cruciale de la création commence à l'époque où Jean-Baptiste Colbert devient surintendant des bâtiments du roi en 1664. Désormais, le ministre s'acharne à achever le palais dont l'histoire a commencé sous François I^{er}⁶².

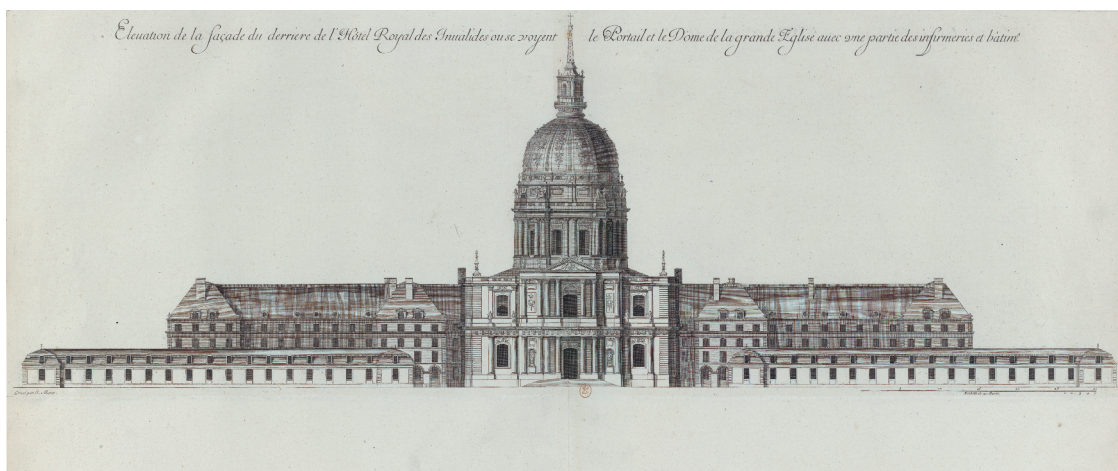
Tandis que les premiers travaux effectués après la Fronde (1652/53) n'avaient concerné que l'aménagement des intérieurs⁶³, les recherches d'Alexandre Gady ont bien montré que Lemercier semble avoir préparé la reprise des travaux pour l'achèvement de la cour Carrée du Louvre⁶⁴. Le grand projet de Lemercier doit remonter à l'époque où François Sublet de Noyers, surintendant des bâtiments du roi à partir de 1638, a envisagé d'achever la cour⁶⁵. Cette opération est peu avancée quand le chantier est abandonné à la mort de Louis XIII (1643). Aucun dessin n'est connu aujourd'hui représentant un tel projet dans son intégralité. Mais, suivant notre hypothèse, Marot nous montre ce projet perdu dans une des représentations de la suite du *Grand Marot* (ill. 12).

62. La bibliographie concernant l'histoire du Louvre, sur laquelle nous nous appuyons évidemment ici, est trop immense pour être citée de manière satisfaisante. Nous nous contenons donc de renvoyer à l'ouvrage à paraître sous la direction de Geneviève Bresc-Bautier qui résume les recherches les plus actuelles.

63. Alexandre Cojannot et Alexandre Gady, « Les appartements du Louvre au lendemain de la Fronde : de Jacques Lemercier à Louis Le Vau », *Revue de l'art*, 2003, n° 142, p. 13-29.

64. Alexandre Gady, *Jacques Lemercier...*, op. cit., p. 379-381.

65. Maurice Dumolin, « Quelques nouveaux documents sur le Louvre de Le Mercier et de Le Vau », *Gazette des beaux-arts*, 1928, n° 18, p. 123-148, ici p. 130-134 ; Alexandre Cojannot, « Le bas-relief à l'antique dans l'architecture parisienne du XVII^e siècle, du Louvre de François Sublet de Noyers à celui de Jean-Baptiste Colbert », *Studiolo*, 2002, n° 1, p. 20-40 ; Alexandre Gady, *ibid.*



III. 13. Jean Marot, *Elevation de la façade du derrière de l'Hôtel royal des Invalides où se voyent le portail et le dôme de la grande eglise avec une partie des infirmeries et batimens*, 304 x 887, BnF, estampes, Hc 8-fol.

Il s'agit de cinq planches qui sont collées, l'une contre l'autre, afin d'obtenir une coupe transversale de la cour Carrée. Le pavillon de l'Horloge se trouve en élévation au centre, mais aussi, cette fois en coupe, à gauche, à l'endroit où Le Vau a réalisé un autre pavillon en 1661, également gravé par Marot (*Porte de l'entrée du Chasteau du Louvre, du costé de la Riviere, faict par la conduite de monsieur Le Vau*, ill. 11). Le collage se trouve dans chacun des dix exemplaires de la grande anthologie que nous avons étudiés, mais il est réalisé de manière très grossière et varie dans les différents exemplaires. Si on regarde de près les parties jointes ne correspondent pas toujours : les hachures, et par endroits même le décor architectural, varient d'un côté à l'autre de la jointure. Aussi, le collage semble-t-il être fait sans égard pour les proportions architecturales. Tout porte à croire que les planches, dans un premier temps, n'ont pas été destinées pour un tel collage, mais pour une présentation épreuve par épreuve comme on la trouve dans le *Grand Marot* de l'édition de Charles-Antoine Jombert (1751) à la bibliothèque historique de la Ville de Paris (cote 10103). Ceci explique aussi que chacune porte la signature « *Jean Marot fecit* ». Quant au collage des épreuves, il faut sans doute y reconnaître le fait d'un éditeur mal averti en ce qui concerne l'architecture, comme c'était probablement le cas de Jacques Du Bourg. Il est pourtant peu vraisemblable que l'orfèvre ait encore connu le projet de Lemercier, dépassé depuis longtemps par les réalisations. Marot, en revanche, l'a sans aucun doute connu et il est possible que l'idée du collage remonte à lui, qu'il ait peut-être même laissé des instructions à ce sujet. D'un tel « testament » témoignent éventuellement encore les tables qui précèdent les volumes.

La preuve définitive pour attribuer la conception du collage des cinq planches à Marot lui-même manque. Il est probable qu'il disposait seulement de dessins concernant les premiers travaux de Lemercier à partir de 1639, comme les feuilles conservées au Louvre et au musée des Arts décoratifs⁶⁶. Partant de ces fragments, il restitua, selon notre hypothèse, la cour Carrée suivant le projet de Jacques Lemercier – un projet général que le graveur connaissait sans en posséder un dessin complet et cohérent provenant de l'atelier de Lemercier. Une des raisons à la reprise du projet par Marot, vingt ans plus tard, en est

66. Voir note 43.



III. 13. Pierre Lepautre, Coupe au droit de la croisée de l'église de l'hostel royal des Invalides, eau-forte et burin, trois planches, l'ensemble 1306 x 790, BnF, estampes, Va 444-Ft 6.

sans doute qu'aucun nouveau projet pour l'achèvement de la cour Carrée n'avait encore pu convaincre les autorités. La situation était restée indécise depuis des décennies. Plusieurs projets ont été retenus, puis rejetés, jusqu'au commencement de la réalisation de la colonnade du côté est, en 1667. Nos recherches montrent qu'il existait un lien entre Marot et les frères Fréart, Roland Fréart de Chambray et Paul Fréart de Chantelou, cousins de Sublet de Noyers. Quand Colbert devient surintendant des bâtiments du roi, les Fréart se disputent la faveur du ministre avec les frères Charles et Claude Perrault⁶⁷. Avec un rappel du projet de l'époque de Sublet de Noyers, Marot a pu essayer de gagner le soutien des Fréart pour la réalisation de sa grande anthologie.

Aux anciens dessins, Marot ajoute

les nouveaux projets des années 1660, actualisant la suite au moins jusqu'à la fin de cette décennie. Il est donc étonnant qu'il n'ait jamais ajouté un seul dessin relatif aux projets réalisés à partir de 1667, dessins élaborés par la commission dite le « petit conseil du Louvre », réunissant Claude Perrault, Charles Le Brun et Louis Le Vau. La grande colonnade manque ainsi dans son dossier, bien qu'il l'ait gravée pour le Cabinet du roi une dizaine d'années plus tard. Nous croyons qu'en 1667, Marot ne disposait pas de ces dessins et que, plus tard, il n'avait pas le droit de les inclure dans son anthologie. C'est justement en 1667, le 22 décembre précisément, que le ministre Jean-Baptiste Colbert proclame la volonté du roi de faire graver ses collections, fêtes et maisons. Ces estampes témoignant de la grandeur

⁶⁷ Frédérique Lemerle-Pauwels et Milovan Stanić, « Introduction générale » dans Roland Féart de Chambray, *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne* (Paris, 1650), éd. F Lemerle et M. Stanić, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2005, p. 7-18.

du Roi Soleil sont protégées par un privilège⁶⁸. La mise en place de cette institution est probablement une des raisons pour laquelle Marot n'a pas publié le *Grand Marot* de son vivant, voire abandonné son projet de publication à la fin de sa vie. Désormais, en interprétant les maisons royales, il serait toujours en retrait par rapport aux graveurs royaux.

L'EXACTITUDE « À LA MAROT »

Malgré tout, avec la colonnade du Louvre et l'église des Invalides, Marot a gravé deux projets phares de l'époque de Louis XIV, transmettant sa méthode à la nouvelle génération (ill. 13). À l'agence du premier architecte royal Jules Hardouin-Mansart, des graveurs sont employés pour reproduire les projets⁶⁹. Ainsi, Pierre Lepautre a gravé quatorze planches gigantesques de l'église des Invalides, dont la fonction exacte nous échappe encore (ill. 14) : sont-elles destinées aux entrepreneurs du chantier ou aux collectionneurs d'estampes, comme témoignage du prestigieux projet⁷⁰ ? La question doit encore être étudiée, mais il semble que les deux domaines soient étroitement liés à la fin du XVII^e siècle. Marot a contribué à préparer cette évolution par l'interprétation systématique des projets d'architectes. Dans ses suites et anthologies, les édifices sont représentés par des vues, mais aussi par des plans, élévations et coupes orthogonaux, et s'ils ne sont pas toujours cotés, les mesures peuvent être prises grâce aux échelles graphiques. Ces représentations font donc l'impression de relevés exacts. Mais, est-ce l'exactitude que les collectionneurs du XVII^e et XVIII^e siècles appréciaient chez Marot, comme le fait croire le passage des notes manuscrites de Mariette ? C'est justement son manque d'exactitude que Daniel Cronström reproche à Marot dans une lettre à l'architecte du roi de Suède, Nicodème Tessin le Jeune : « Je continue, cependant à tout hasard, à vous envoyer des feuilles de Marot. Je sais bien que c'est à la Marot, c'est-à-dire peu exact, mais enfin cela ne compte guère »⁷¹. Ce qui compte, c'est en revanche le mérite qu'a eu Jean Marot de nous transmettre le disegno des architectes du Grand Siècle dans des interprétations qui s'inscrivent dans un contexte historique précis, et qui sont bien plus qu'un document pour l'histoire de l'architecture puisqu'elles nous transmettent l'esprit et la force créatrice d'une époque.

68. AN, O¹ 1050, fol. 96-98 ; BnF, Manuscrits, fr. 21675, fol. 86-87 ; Marianne Grivel, « Le Cabinet du roi », *Revue de la Bibliothèque nationale*, 1985, n° 18, p. 38 ; Marianne Grivel, « Ouvrages, volumes ou recueils ? », art. cit., p. 66.

69. Bertrand Jestaz, *Jules Hardouin-Mansart, op. cit., passim* ; Claude Mignot, « Mansart et l'agence des bâtiments du roi », dans Alexandre Gady (dir.), *Jules Hardouin-Mansart 1646-1708*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, 2010, p. 50.

70. BnF, Estampes, Va 444, format 6 ; Georges Duplessis, « Le Cabinet du roi. Collection d'estampes commandés par Louis XIV », *Le Bibliophile français*, 1869, n° 3, p. 97 ; *IFF XVII^e s.* tome 13, Pierre Lepautre, p. 22 et n°266-279, p. 112-115 ; Alexandre Gady, « Église royale Saint-Louis des Invalides », Alexandre Gady (dir.), *op. cit.*, p. 156.

71. Lettre à Nicodème Tessin, juin 1695, cité d'après Roger-Armand Weigert et Carl Hernmarck (dir.), *Les relations artistiques entre la France et la Suède 1693-1718. Nicodème Tessin le Jeune et Daniel Cronström. Correspondance. Extraits*, Stockholm, Egnellska boktryck, 1964, p. 82.